

## La ciudad de Nueva York en Paul Auster y Scorsese

Ana Milla Ferri, Universitat de Valencia

### Resumen:

En la primera parte de este artículo se analiza la relación entre el protagonista de la historia, Quinn, y la ciudad que habita (o la ciudad que le habita). Aceptando el caos que le rodea, el detective creado por Auster hace un concienzudo viaje hacia las incertidumbres de la vida humana y la poca fiabilidad de los hechos que configuran lo que ahora llamamos la realidad postmoderna. El género utilizado será un importante reflejo de esta situación. En la segunda parte tenemos la oportunidad de contrastar la forma literaria con el soporte filmico y de observar cómo una misma ciudad puede ser determinante, de una forma muy diferente, sobre otro personaje que, eso sí, también se encuentra trágicamente sólo entre la multitud.

**Palabras clave:** Nueva York, ciudad, Auster, Scorsese

### Abstract:

The relationship between the main character of the novel, called Quinn, and the city where he lives, New York, is analyzed in the first part of this article. The detective created by Auster, accepting the chaos that surrounds him, embarks on a conscientious trip to the human life uncertainties and the trustworthiness of the facts happened in the so-called postmodern reality. An important reflex of this situation is the genre that he uses. Subsequently, in the second part, we have the opportunity of contrasting the novel with the film; in that case, we could appreciate how the same city can be decisive, in a very different way, to another character that lives tragically alone among the crowd.

**Keywords:** New York, city, Auster, Scorsese

*La Ciudad de Cristal* de Paul Auster está construida según el modelo de novela metafísica. En ella se mantiene la estructura tradicional de la novela de misterio, cuyo hilo conductor es la búsqueda de la verdad, mientras la naturaleza de los casos condena este propósito al fracaso: las percepciones de la realidad a las que tenemos acceso suelen ser contradictorias, incompletas y abiertamente subjetivas. Así pues, en este tipo de novelas la solución perfectamente hilvanada y concluyente de los ejemplos clásicos es ahora imposible. Los efectos de este giro, si bien resultan extremadamente desconcertantes, son también una interesante oportunidad de abrir las puertas a la pluralidad interpretativa, de revalorizar nuestra propia lectura del caso frente a la tradicional autoridad incontestable de la versión del narrador-detective.

Auster vierte sobre este molde sus preocupaciones características. La primera es el lenguaje y la relación entre un nombre y la realidad que este designa. La segunda es la identidad

individual, profundamente relacionada con la primera, puesto que en muchos casos, la identidad es puesta en duda mediante la asociación de diferentes nombres y personalidades al mismo individuo. De este modo llegamos a una situación de completa confusión. El significado y el referente han perdido la relación de equivalencia perfecta del pasado, así como la distinción entre un yo coherente y un Otro ha dejado de estar vigente: dentro de un solo yo existen ya varios Otros. Además, estas preocupaciones se ponen en relación con el exterior, se adscriben a un contexto en el que se da prioridad a la relación entre el proceso mediante el que se forma la identidad y la producción del espacio. Es decir, lo que Henri Lefèbvre denominaba la producción del espacio social.

La relación entre el lenguaje y la identidad se estudia desde diferentes ángulos. Una persona ajena a Quinn, Virginia Stillman, impone mediante la alienante y repetitiva utilización del teléfono, la personalidad de Paul Auster, detective privado, al protagonista. Podríamos pensar en principio que este desdoblamiento de la personalidad ha sido impuesto por un alienante exterior, por un amenazador “fuera de la habitación cerrada” que Quinn se ha construido. Pronto veremos que la fragmentación de la identidad es intrínseca al propio Quinn. Él mismo ya había renunciado a su unicidad para desdoblarse voluntariamente en William Wilson y Max Work. El primero es su seudónimo para publicar las novelas de misterio que le sustentan y sobre las que renuncia a tener responsabilidad. El segundo, el intrépido protagonista de sus novelas, su voz, y la persona que Quinn quería ser.

También la relación entre lenguaje, espacio e individualidad crea una intrincada red de interesantes preguntas. Encontrarle un sentido a los itinerarios de Stillman a pesar de su dificultad, o quizá por eso mismo, se convierte en un reto personal tan importante para Quinn que pone su integridad en juego. Las letras que Auster-Quinn cree ver dibujadas en la ciudad desaparecen a su paso y no tenemos nunca la posibilidad de comprobar su verosimilitud. Solamente cobran sentido al plasmarse juntas en el libro rojo, actividad que parece ir minando la coherencia interna del protagonista, quien paralelamente va consumiéndose hasta disolverse en la ciudad. Su aislamiento está contribuyendo también a poner en peligro el sentido de su vida, necesita relacionarse con otras personas para dotar de sentido a su existencia. Pero Quinn no tiene amigos, ha perdido a su mujer y a su hijo, y su único contacto con su editor o su agente es a través del correo. Y es que la visión que se da de esta necesidad de socializar no es en absoluto maniquea ni está idealizada. Recordemos que cuando el protagonista se relacionó con su entorno en el pasado la experiencia resultó tan dolorosa como la actividad de recoger los itinerarios en el libro rojo. El pesar por la pérdida de sus familiares fue uno de los desencadenantes de su multiplicación de personalidades.

En este marco de indeterminación y tragedias sin sentido las novelas de detectives constituyen para Quinn la ensoñación de un mundo controlable y controlado en el que cualquier suceso es aceptado e interpretado como significativo. Son libros que se reorganizan con cada

nueva información descubierta para recoger sus efectos y encontrar una explicación a cada aparente misterio; todo lo que se dice es esencial y conduce a algún efecto lógico. A su vez el detective es el centro desde el que se pone en orden el texto que constituye su mundo. Por tanto se crea la esperanza de crear una teoría en constante movimiento que consiga dar un sentido a su azarosa vida, que le permita la permanencia en el espacio social.

Pero el mundo en el que vive Quinn se escapa sin solución por los resquicios de este esquema. El suyo es un mundo tan inseguro como para cuestionar si podrá volver a constituir una sola identidad cuando haya dejado de necesitar todos sus desdoblamientos. El desarrollo y la sorprendente independencia que estos llegan a alcanzar hacen pensar desde el principio que esto no será posible.

El mundo exterior tampoco le ayuda a mantener una coherente estructura lineal. El caso que Quinn investiga en su vida “real” queda herido de muerte cuando pierde el rastro de Stillman padre, y muere definitivamente con la noticia del suicidio de este y la consiguiente desaparición del peligro que se cernía sobre la persona de Stillman hijo. Su tarea como detective ha terminado pero Quinn parece haber quedado en estado de shock y no querer afrontarlo, de forma que continúa su rutina anterior. Un importante anclaje de Quinn con el mundo ha desaparecido.

Algo similar ocurre con la función que desempeña su casa. El espacio ha sido siempre un elemento protagonista en las novelas de misterio (crímenes en trenes o lugares cerrados) en las que, conforme este se va delimitando, la resolución de los casos se va haciendo más fácil. Quinn ya ha perdido su identidad coherente y su lenguaje como detective ya no resulta sostenible al perder el caso. Veamos pues si existe un espacio, social o no, en el que tenga aun un sitio y sus características. Como dice Lefèbvre, el sujeto no se construye exclusivamente dentro del lenguaje; está situado en un espacio en el que debe reconocerse o perderse (Lefèbvre, 1991: 35) Convertirse en un sujeto implica aceptar un papel y una función que implica un lugar en la sociedad (Lefèbvre, 1991: 182-3) esto es, un espacio. La figura del detective también tenía competencias espaciales. Servía como organizador para diseñar o reinscribir la posición de los objetos y su función era establecer el orden. Sin embargo, ahora también es imposible trazar un mapa de la situación.

En un primer momento, Quinn cree perderse cada vez que emprende un paseo sin rumbo, no sólo en el camino sino en su interior. Este sentimiento se acentúa cuando comienza a seguir los itinerarios de Stillman en los que no tiene opción de intervenir. Sin embargo perderse significa algo más, significa perder también el punto de origen, el punto desde el que Quinn parte cada mañana y que también está unido a su sentido del yo y a cómo organiza su jornada. Este punto lo representa su casa, la cual parece representar un importante medio de orientación en el exterior. La capacidad de Quinn de vagar por las calles se demuestra ligada a su creencia de que en cualquier momento va a poder volver a su apartamento. Pronto llegarán los

inconvenientes. Ese lugar no es realmente un hogar, no hay ningún lazo familiar con nadie que le espere allí y además es alquilado. No existen en realidad elementos que procuren su mantenimiento si él se ausenta. Frente a Wakefield<sup>1</sup>, su hogar parece correr bastante más peligro desde un principio. Sin embargo, esta previsibilidad del desenlace no lo hace menos catastrófico. Cuando finalmente regresa y encuentra a otra persona allí y todas sus pertenencias desaparecidas es cuando acaba de resquebrajarse. Al ser consciente finalmente de que lo ha perdido desaparece en el vacío atextual, ha terminado el cuaderno rojo y por tanto le falta cualquier atisbo de un espacio propio, ya sea en el papel o en la ciudad; se encuentra en una situación que no es en sí de alienación sino un abismo. No está propiamente ni en casa ni lejos de allí. Esta desorientación espacial, este no saber a dónde pertenece parece ser incluso mas determinante para su crisis final que la pérdida de la identidad representada en el pasaje del espejo. En un primer paso hacia la dispersión, Quinn, tan seguro de resistir a todo, no se reconoce cuando se ve reflejado en un cristal mientras espera a los Stillman. En la ciudad posmoderna, el espacio se presenta pues como una ilusión siempre extraña a quien la habita.

Esta ilusión no es igual para todos, hay síntomas de un subyacente sistema de clases. En el Nueva York de la Ciudad se pueden reconocer dos niveles: el de los apartamentos- el suyo y el de Paul Auster el escritor- y el de las calles. El apartamento de Auster 11 pisos por encima del suelo, refleja “an air of bourgeoisie sobriety” (Auster, 1990: 111) así como un signo de estabilidad.<sup>2</sup> Quinn hace especial hincapié en su sentimiento de que, al estar en casa de Auster se siente como si le estuviera enseñando todo lo que él ha perdido: una familia, un trabajo... En su paseo posterior Quinn reconoce los “tramps the down-and-outs, the shopping bag ladies, the drifters and drunks” (Auster, 1990: 129) Es decir, se encuentra con aquellos que no tienen solución a sus problemas ni un lugar donde vivir. La casa de Auster parece entonces erigirse en un refugio de la pobreza y la miseria de la ciudad. De la amenaza que constituye recordar que, como al mismo Quinn le ocurre, la indigencia no está tan lejos de la vida de cualquiera, tanto como experiencia personalmente sufrida como encontrada cerca de nuestras casas. Esa seguridad ilusoria de la burguesía se desvanece en cuanto Quinn sale de casa de Auster, espacio social al que el protagonista no pertenece. Existe una clara conciencia de clase que hace que Quinn no se acomode en el entorno burgués sino que vuelva a su misión detectivesca sin-hogar. En otras novelas policíacas había soluciones intermedias, refugios menos comprometidos socialmente, como es el caso de las oficinas. Pero ni siquiera esta opción es aceptada. Como el detective clásico poniéndose en peligro y sacrificando su vida personal, él debe salvaguardar la

---

<sup>1</sup> Wakefield historia de Hawthorne a la que se hace referencia en *Ghosts*, la segunda parte de la trilogía. En ella se cuenta como un aparentemente corriente hombre casado desaparece de casa durante 20 años para después volver un día como si nada hubiera pasado y recuperar su espacio. Durante su exilio, la novela recoge los conflictos internos que asaltan al personaje sobre si debe regresar o no.

<sup>2</sup> Según Jameson Le Corbusier buscaba constantemente aislar el nuevo espacio utópico de lo moderno del degradado y corrupto tejido urbano que este explícitamente repudia (Jameson, 2001: 41)

hegemonía exterior. Quinn sacrifica su santuario frente a la alienante acción de la sociedad, precisamente para salvarla.

En la novela metafísica de la que se sirve Auster se presenta esta división de espacios solamente para cuestionarla. Los límites entre la calle y el supuesto santuario situado en los pisos altos han sido traspasados. “The city encroaches it with its soot” (Auster, 1990: 125). La casa burguesa se presenta pues como otra ficción perpetuada por un detective que se resiste a reconocer su situación.

Desesperado ante la falta de apoyos y temiéndose estar en un caso sin sentido se centra en la tarea de encontrarle algún sentido a los itinerarios. Para empezar dibuja las rutas en un mapa. Él interpreta “ower of bab” pero no ha seguido los cuatro primeros recorridos y renuncia a los últimos dos. La primera pérdida llena de incertidumbre su lectura, jamás podremos comprobarlo. La segunda es además relevante, es él mismo quien parece no querer poner en peligro una teoría de la que duda abiertamente. Por otra parte, es significativo que, siempre aceptando su lectura, las dos letras que se deje por comprobar sean “Él” la palabra hebrea para denominar a Dios. El mensaje en sí mismo también sugiere fragmentación. La Torre de Babel es un ejemplo bíblico de fragmentación por obra de Dios, dentro de la tendencia que hemos encontrado a dudar de cualquier centro universal de significado.

Lo que Quinn persigue es un punto de vista privilegiado desde el cual ofrecer una visión total y totalizadora de lo que observa, de ser capaz de reconocer la ciudad. Sin embargo la naturaleza misma de los itinerarios que estudia es etérea y se desvanece como las palabras en un discurso oral. Ha intentado trascender el movimiento del andante para construir un texto coherente, para cumplir su deseo de producir una solución determinante, pero esta no llega, no acaba de materializarse. Si Quinn ha inventado las letras lo que él mismo llega a cuestionarse, su proyecto como detective ha fracasado. Parece bastante significativo el hecho de que las pistas que le llevan a obtener las únicas conclusiones que obtiene del caso, las letras en el mapa, aparecen después que los propios hechos. Todo parece indicar que más que la visión de Stillman, estamos encontrándonos con la visión del propio Quinn, su propia visión de la ciudad.

Del paseo de Stillman no queda otra constancia más que el famoso cuaderno rojo que Quinn mantiene laboriosamente. Esta forma de preservarlo sirve para enfatizar la dificultad de vivir o leer y escribir a la vez. Por esta razón algunas líneas acaban escritas sobre otras anteriores en un desconcertante desorden y exceso de palabras, en un ilegible palimpsesto. La elección de la imagen que hace Auster coincide plenamente con la que hacía Lefèbvre sobre la posibilidad de leer la ciudad y el espacio. Según él, mientras es posible encontrar al lector que descifra una frase y al hablante que se expresa traduciendo su progresión en un discurso, leer un espacio es imposible, “de ninguna manera puede compararse el espacio a una página en blanco sobre la que el lenguaje se escribe... Tanto el espacio natural como el urbano están sobreinscritos; por tanto, todo parece un borrador confuso y contradictorio” (Auster, 1990: 142)

y por tanto inescrutable. Aunque Quinn produzca un texto legible, esto sólo acentúa el distanciamiento entre el momento de la observación-palimpsesto- y el texto legible. La novela esta produciendo una ficción de conocimiento más que descubriendo la verdad.

Las descripciones que hace Auster de Nueva York son impenetrables porque todo lo que se plasma es superficial, como si no existiera nada bajo los edificios acristalados. Todo es uniforme sin profundidad y repetitivo, sin descripciones que diferencien los espacios, con meras listas de nombres, algo que parece estar en la línea de la producción del capitalismo tardío y su tendencia a la reproducción y a la pérdida del aura. En efecto, la repetición del mismo objeto a niveles industriales niega a cada elemento su individualidad. Además la velocidad a la que esta producción debe ocurrir también contribuyen a que sea casi imposible reparar en las diferencias.

Otro factor importante son los edificios y su aspecto externo. Nueva York es desde luego la ciudad de cristal y en ella se conservan ejemplos de la arquitectura tanto del Modernismo como del Postmodernismo. El Modernismo fue una época marcada por el mito de la transparencia, el mito de un nuevo sujeto capaz de cambiar el mundo, construirlo y comprender el exterior. De este modo es fácil comprender la pertinencia del uso del cristal y la adecuación de la novela de misterio al deseo de alcanzar ese conocimiento mediante el estudio de los materiales y su significado. La arquitectura posmodernista, aunque mantiene el uso del cristal, le da un significado diferente, más bien opuesto. Es el uso que estudia Jameson en su lectura del Hotel Bonaventure, en el que la superficie acristalada se vuelve espejo impermeable e impenetrable. Sabemos que guarda el hotel en su interior pero solo vemos en su superficie la imagen reflejada de un exterior distorsionado. Solo nos queda volvernó hacia nuestro propio interior. Punto en el cual se sitúa a Quinn; siempre con el deseo y la intención de descubrir algún significado bajo la superficie pero siempre condenado a quedarse en ella. También en la novela, como hemos dicho, un espejo le devuelve su imagen, imagen que ya no reconoce puesto que todas estas experiencias y su progresivo despertar a la pérdida de las pocas certidumbres que le quedaban le han cambiado. Así Quinn se ve literalmente como otro. “In as much as its symmetry is projected therein the ego is liable to recognize itself in the Other but it does not in fact coincide with it: other merely represents “Ego”... Here what is identical is at the same time radically other, radically different- and transparency is equivalent to opacity”. (Lefèbvre, 1991: 185)

El objetivo de la vigilancia ya no es el otro sino nosotros mismos. Quinn ha estado, en la práctica, investigándose a sí mismo.

El recinto cerrado al que aludíamos como marco tradicional de los crímenes de las novelas de detectives, es normalmente abierta tras concluir con éxito el proceso de investigación. En la novela de misterio metafísica esas habitaciones no se abren tan fácilmente. De hecho, la habitación en la que concluye la novela no tiene ventanas. Nadie puede cruzar la barrera que nos separa del otro igual que nadie puede conocerse realmente a sí mismo. La

habitación constituye un límite ontológico dentro del cual yace un misterio insoluble. El detective no tiene ninguna clave que le permita salir de esa habitación de la ciudad y de sí mismo, límites todos que impiden la entrada y salida de penetraciones intelectuales.

A pesar de la imposibilidad de ofrecer soluciones espaciales el autor- narrador encuentra algún tipo de recompensa, algunas respuestas. Su verdadero lugar está más allá de sí mismo y si está en sí mismo es ilocalizable. Es un punto entre el yo mismo y el Otro, y este “ningún lugar” es el verdadero centro del mundo. No es una salida sino simplemente una aceptación de una no-conclusión, de un no-lugar como final de su trayectoria. Al menos acepta su condición posmoderna que le libera del terror de haber perdido sus certezas modernistas. Acepta el no saber como parte de la forma de vida en el espacio de la ciudad posmoderna.

Los títulos de crédito de *Taxi Driver* nos sitúan en una situación de indeterminación similar a la que vive Quinn. La primera imagen que se nos muestra es la de una tupida nube de vapor en la húmeda y fría noche neoyorquina. Esta nube sólo se dispersa momentáneamente para dejar paso a un taxi que pronto identificaremos como representante del punto de vista de Travis Bickle, el protagonista. Esta película podría ser vista como una *sui generis road movie*, en la que, como ocurría con las novelas detectivescas, el protagonista emprende un viaje que le llevará hacia el conocimiento final. Travis pone todo su empeño en que así sea, en relacionarse con éxito con la sociedad y encontrar su espacio y sus vínculos con él, pero siempre termina en el taxi que no es más que una habitación cerrada en movimiento. Sus ojos, como vemos en el montaje, tienen la visión reducida y enmarcada por lo que se ve por el parabrisas. Y la lluvia y aun el agua que surge de las bocas de riego, producen una imagen distorsionada del Nueva York nocturno. El agua aparece en varios momentos simbolizando el deseo de pureza que obsesiona a Travis, así que no es difícil ver que la Nueva York sumida en la noche se vea especialmente extraña a sus ojos.

El desarraigo de la identidad de Travis, al igual que ocurría con Quinn, se ve potenciado tanto por influencias exteriores como por su propia voluntad. El acto de solicitar él mismo el alquiler de un taxi como forma de vida supone una elección consciente de un tipo determinado de vida y de relación con el mundo. Su insomnio le ha hecho pasar noches enteras en metros y autobuses, los cuales simultáneamente ponen en contacto con la sociedad mientras aíslan de ella por la velocidad con la que ese contacto se realiza. De hecho, gran parte de la información que recibimos sobre él nos llega mediante la lectura de un diario que Travis escribe y que lee su voz en off. Carece de gente lo suficientemente próxima como para poder contarle sus confidencias. La multitud se convierte en una presencia perturbadora que intentará controlar, nunca en una fuente de amistad y comprensión.

La cámara, que toma el papel del narrador en la literatura, nos da visiones independientes de la suya propia y así su caracterización es tan interesante como compleja: al principio, Travis quiere dedicar su vida a algún buen objetivo, no quiere dedicar tanto tiempo a

sí mismo para convertirse en “alguien”, según sus propias palabras, para encontrar su identidad y ser útil. Está dispuesto a trabajar lo que sea necesario para ello. Más adelante tendrá una conversación con un compañero de trabajo veterano al que confesará lo asqueado que se siente de su trabajo aunque esto no le sirva para nada. Travis no está en absoluto dispuesto a resignarse a aceptar las cosas como son. Al mismo tiempo, también se nos deja muy clara su obsesión con la limpieza de las calles, del espacio urbano. Objetivo con el que amenaza en su diario. Pese a toda esta violencia que lleva dentro no deja de presentarse como una víctima: “la soledad me ha buscado toda mi vida, en todas partes, no hay escapatoria”

Esta será una de las opciones que contemplará desde el principio para hacerse con el control de su historia particular. La otra será la conversión de los otros, en este caso de las mujeres, a su modelo vital. Intenta encontrar a otros un espacio en la sociedad siguiendo sus propios esquemas morales y vitales, indiferente ante los deseos de esas mismas personas. El sujeto, como decía Lefèbvre, debe reconocerse o perderse en el espacio, en este caso Travis es el que decide cómo debe reconocerse y quién.

La dificultad de identificarse con desconocidos es ejemplificada en innumerables ocasiones. La primera vez que le vemos intentando entablar conversación fuera del trabajo es con la taquillera del cine porno al que va frecuentemente, la cual, probablemente hastiada por las insinuaciones obscenas, le rechaza tajantemente. Además ninguno de sus deseos será satisfecho al ir a comprar chucherías para el cine: no hay nada de lo que él busca. Cuando tiene a Palentine como cliente e intenta congraciarse con él solamente consigue asustarlo e incluso ofenderlo con su discurso fascista de limpieza de la ciudad. En un mitin intenta charlar con un agente del Servicio Secreto mientras este está de servicio y hace una vez más el ridículo intentando alertarle sobre posibles sospechosos que luego han desaparecido (si es que han llegado a existir). Esta parece una clara alusión a la psicopatía de Travis y a su tendencia a ver enemigos donde no los hay. Intenta bromear con el agente pero ni el estar de servicio ni sus bromas sin gracia facilitan la relación. Lo único que consigue es que el agente se ofrezca a mandarle la información a casa, es decir, que lo reconduzca a su incomunicación. Irónicamente, además está dando la dirección a un guardaespaldas de alguien a quien luego intentará matar.

Como la película en la que está inspirada, *The Searchers*, Taxi Driver ilustra los intentos del protagonista por rescatar mujeres que pueden no querer ser rescatadas. Él, como se infiere de la conversación con Betsy, se considera un visionario y cuanto más frustrado se siente más se considera en la obligación de salvar a la humanidad. Comienza por un intento de reinscribir a las mujeres en la sociedad, al tiempo que como él mismo las define, impone su control sobre los individuos más fríos e inasequibles de la sociedad. Intenta crearles un espacio social en su beneficio pero sin su consentimiento. Ninguno de sus puntos de vista son consultados ni sus situaciones estudiadas: la moral de Travis se considera sin duda la pauta que todo el mundo debe seguir.



El taxi simboliza no solamente la dificultad de mezclarse con la sociedad que tiene Travis sino también la dificultad de salir de sí mismo y comprender la diversidad.

Frente a lo que Travis juzga como subyacente inferioridad de la raza negra, Betsy, de piel clara y cabellos rubios aparece vestida de blanco y radiante. Blancura que recuerda también la tradición de Pigmalión y la educación de las mujeres como si fueran páginas en blanco sobre las que los hombres puedan escribir y realizar como sus maestros sus grandes hazañas. Como le dirá después, presa de la ira, para Travis Betsy es como un ángel en el infierno y su única salvación es que Travis la saque y la reinscriba en el espacio de la moralidad. Travis sabe y casi obliga a pensar a Betsy que no es feliz y que debe salir de allí para serlo y vivir con gente que esté a su altura.

Cuando intenta sacar a Easy del suburbio en el que vive y de su trabajo como prostituta nunca se plantea investigar lo que realmente le ocurrió para escapar de su vida anterior. Easy menciona que no era feliz con sus padres y que su vida con ellos era imposible pero Travis no escucha a nadie y sigue obsesionado con devolverla a su espacio original, con hacerle recuperar su nombre original en lugar del corrupto Easy. En ningún momento se plantea que Easy pueda estar bien con Sport. Y desde luego no comprende por qué ella sigue comportándose como una prostituta durante toda su primera cita. Él le ha explicado sus intenciones de redimirla y para sorpresa de Travis ella no se muestra ansiosa por aprovechar su oferta sino que sigue anclada a su vida cotidiana.

Esta obsesión de Travis por devolver a la pureza original a Betsy y a Easy- Iris es paralela a lo que señala Lefèbvre con respecto al estudio del desarrollo del concepto de espacio. Cuando se pretende comprender su esencia se tiende a buscar un tiempo en el que este era puro, no contaminado por la historia, por el pasado. La búsqueda del espacio natural desemboca en dos visiones cargadas ideológicamente e igualmente erróneas: una es la nostalgia de un pasado que ha desaparecido y la otra es no prestar atención a un espacio que cambia rápidamente. “Empty space in the sense of a mental and social void which facilitates the socialization of a not-yet social realm is actually merely a representation of space.” (Lefèbvre, 1991: 190) Intentar que el espacio que ocupen ambas mujeres carezca de una historia y sea puro en todos los aspectos no es más que imponer su propia visión de la pureza en ambas.

La cámara emplea dos velocidades: la velocidad normal para diferenciar lo que vemos desde el punto de vista objetivo, sea de Travis o del narrador, y la cámara lenta, en un uso personal de Scorsese, para reproducir la subjetividad del personaje. En una escena en el bar con sus compañeros le vemos primero mirar a cámara lenta a un negro y acto seguido se fija en las burbujas de una pastilla efervescente que suben a la superficie con fuerza. El montaje nos sugiere que su ira contra los negros o contra la sociedad corrupta que para él significan, está a punto de estallar. En otras escenas, los detalles en los que vemos que Travis se entretiene indican que en realidad no está siguiendo la conversación. Es como si estuviese perdiendo el

sentido del límite entre lo real y lo irreal y a veces puede hacernos dudar de si no se habrá convencido a sí mismo de que está viviendo la vida idílica que ha escrito a sus padres en una carta. En varias ocasiones cuenta a la gente que está llevando una misión secreta muy importante para el gobierno y actúa como tal siguiendo a Palentine. Hasta que decide quemar las flores que Betsy le devuelve mientras él actúa como si no escuchara que ella no tiene interés en él. Es posible que esté reescribiendo su propia vida a su antojo.

Existen muchas posibles interpretaciones sobre el final de la película, una de ellas es que las escenas finales de admiración de la sociedad entera por su gesto “heroico” sea la continuación de esa vida inventada. En el momento en el que llega la policía y él se encuentra acorralado es posible pensar que imagina toda esta secuencia como su póstumo encuentro de su lugar en el mundo. Podríamos pensar que cuando reclina la cabeza hacia atrás no está más que rendido ante el trágico final que la vida real le depara y deja a su imaginación el encontrar un espacio reconfortante que le recompense por todos sus esfuerzos. Cuando todo el sueño termina, Travis desde el taxi cambia el retrovisor hacia la calle, el mundo exterior, y él desaparece de la imagen, fundiéndose su taxi con el de todos los de la ciudad.

### **Bibliografía**

- Auster, Paul. (1985, 1986, 1986). *The New York Trilogy*. Great Britain: Faber and Faber.
- Jameson, Fredric. (2001), *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Lefèvre, Henri. (1991). *The production of space*. Oxford and Cambridge, MA: Blackwell.